

谷崎潤一郎『蘆刈』論

岡田 基

## はじめに

昭和十一年一月八日の「大阪毎日新聞」に掲載された谷崎潤一郎の「木影の露の記」に次の一節がある。

《その時分、男はお遊さんといふ架空の女性を主人公にした、一つの哀れな物語を綴りました。さうして、大和物語の故事から思ひついて「蘆刈」といふ題を付け、

君なくてあしかりけりと思ふにも、いとど難波の浦はすみうき

と、かの物語にある古歌を巻頭に記しました。男はその蘆刈の物語を雁皮へ毛筆で浄写して、それをオフセット版にしたものを市へ売りに出しましたが、巻末の奥附の前ところに

藻塩草かきとどめけり住の江の

岸によるよる夢をつづりて

と、そんな文句を書きつけました。<sup>(1)</sup>》

ここで注目したいのは、物語が完成した後に題名がつけられたという記述である。

作家の創作方法から考えれば、初めから題名がはっきりと決定していることは谷崎には少なかったようである。

『細雪』にしても初めは「三寒四温」、「三姉妹」という仮題であったし、『雪後庵夜話』においても題は空白だったことがはっきりしている。<sup>(2)</sup>そしてその『雪後庵夜話』にも「蘆刈」を書いた時、／まだおかもとに住んでいたじぶんのあるとしの九月／のことであった。／と云う書き出しでとあるように、題にしても冒頭の和歌にしても後から附けたという意識が強かったことがうかがえる。資料の厳密な検証は必要ではあるが、ほぼこの一点に関しては間違いないだろう。

つまり、『蘆刈』が大和物語などにある「蘆刈伝説」を下敷きにして書かれた作品ではないということだけははっきりする。そうすると、谷崎が『蘆刈』という題名を付けた理由はただ一つ、零落した男が妻を（愛した女性を）失うというへ哀れな物語が双方の物語に通有しているからに他ならない。そうしたへ哀れな物語を書こうとした作家の視座から考えれば、その動機の一つに松子夫人との関係があるのは明らかであるが、ここではそういった極めて個人的な事は除外して、作家の描くへ夢について考えてみる。

谷崎がその創作の材料をへ夢から得ていたということは、この『蘆刈』という作品を考える場合に非常に興味深い。この作家は、その出発点である『刺青』からへ頭に醗酵する怪しい悪夢を材料（『異端者の悲しみ』）にしていた。『木影の露の記』にあるように、『蘆刈』においても谷崎がへ夢を綴って作品を創作したという意識があったことがわかる。へ夢に関していえば、『蘆刈』はその構造が夢幻能の形式をふまえていることはいままでに指摘されている通りである。<sup>(3)</sup>確かに構造上の類似がみられることを考えれば『蘆刈』はそれ自体が夢幻譚だと考えることもできそうである。しかし、それ以前に作家のへ夢が創作の過程においてもっと根本的な形で関わっていると考えられないだろうか。そして作家の持つへ夢が作品という形に成った時、その作品には作家の持つ原初的なものが色濃く反映されるのではないだろうか。

本稿ではそういったことを念頭に置きながら、作品を分析し、最終的に、『吉野葛』からの谷崎の試みが何であったのか明らかに出来ればと考える。

# 一

『蘆刈』をへ母恋い小説と位置づけたのは秦恒平だった。<sup>(4)</sup>蘆間から現れる「男」の正体が、実は「お遊さま」の

子であったというのがその論の根拠である。

最後に蘆もろとも消えてしまう「男」の正体が誰なのか。「蘆刈」を読み解くうえで、まず第一に念頭にあがる疑問である。

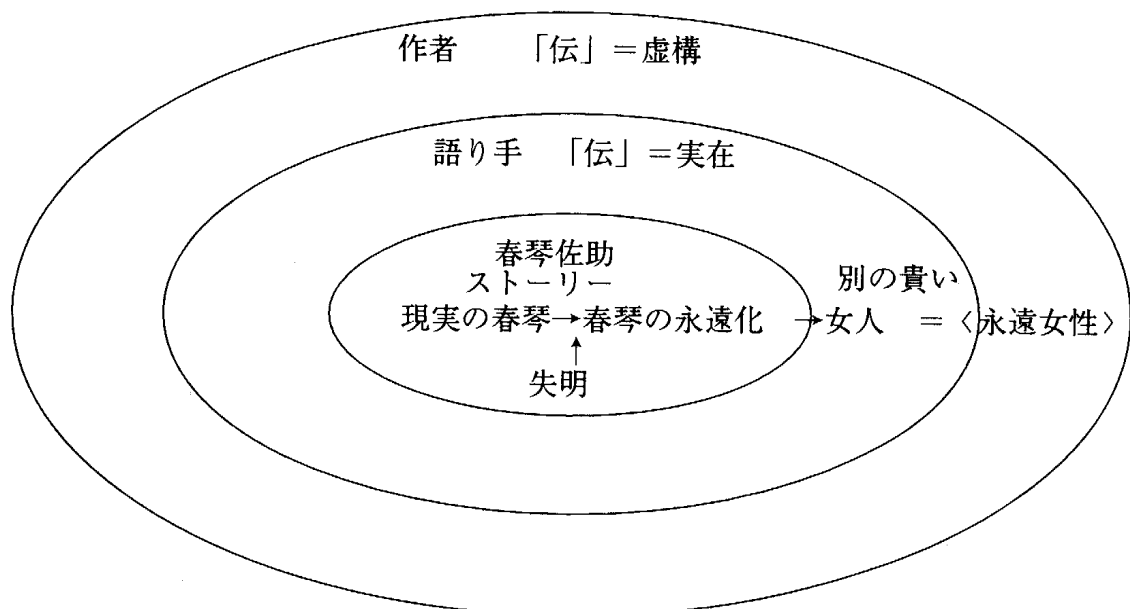
この「男」の正体に関しては、秦説も含め三つの解釈が考えられている。一つは秦説。次が河野多恵子が述べた、「男」が「慎之助」の幽霊であるとする説。そして最後に、野口武彦のいう「語り手」「わたし」からあくがれ出た魂であるとする説。<sup>(5)</sup>

千葉俊二はこれらの説をふまえへいずれとも決し難いとし「谷崎作品が古典から学びとった方法は、まさにこの語りによる多義性の獲得」だったと結論づける。<sup>(6)</sup>つまり、「蘆刈」は一義的ではなく、多義的に読まれる可能性を秘めた作品だということである。

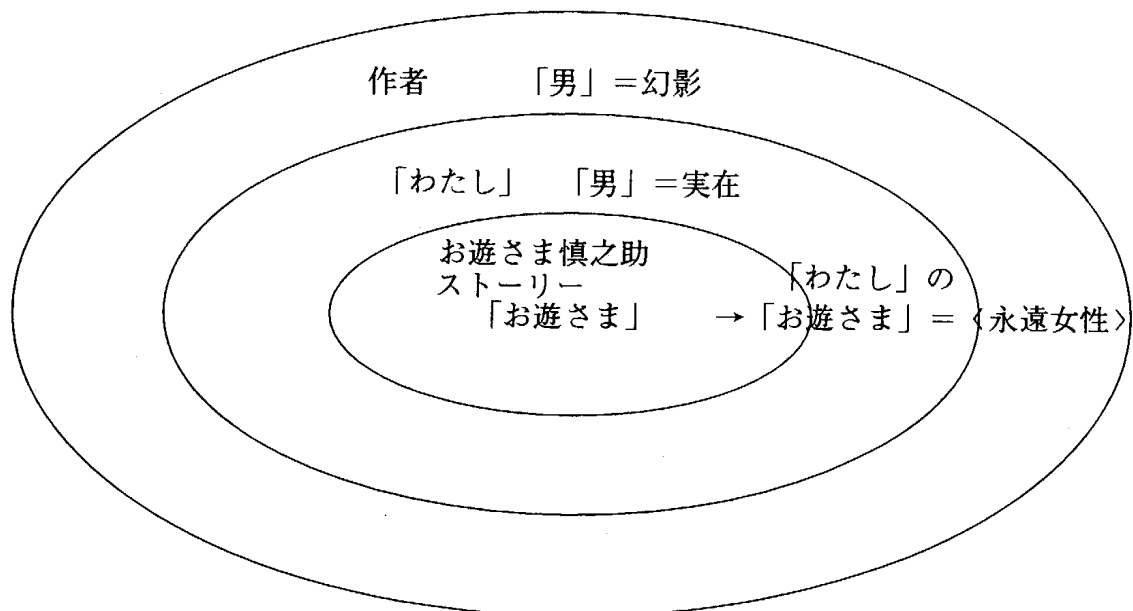
谷崎の作品は、特に物語の方法を取り入れた作品において、多義的な解釈を施すことのできるものが多い。例えば『春琴抄』における「佐助犯人説」のようなものであるが、しかし、作家がその多義性の獲得をこそ主眼においていたのならいざしらず、それがあくまでも方法の獲得であって、作家が目指して描こうとしたものが、多義性において臙化されたその背後にあるものとすれば、そこに収斂していくべき多義性に一つの方向性を与えることは可能であろう。要するに、物語の中心にある作家のめざしたものから逆照射される光に照らしてみた時、おのずとその多義性に仕組まれた意図というものが見えてくるはずである。

『蘆刈』においてその物語の中心点にあるものは間違いなく「お遊さま」である。この「お遊さま」を中心とした世界を明らかにするために、物語の構造を図式化してみる。<sup>(7)</sup>(図参照)

まず中心にあるのが先も述べたが「お遊さま」である。そしてそれを囲む同心円内が「お遊さま」と「慎之助」の



『春琴抄』



『盲琴』

ストーリーである。ここで注意しておきたいのは、中心にある「お遊さま」と「男」が語る「お遊さま」とは微妙なズレが生じていることである。これについては後で述べる。次の同心円が「わたし」を表し、そこに「男」は内包される。『春琴抄』でいえば「男」は丁度「鴈屋春琴伝」にあたることになる。そして一番外にある同心円が作者ということになる。

中心にある「お遊さま」とその外にある「わたし」を結びつけているものは「男」であり、物語の外郭をなしているのが「わたし」の同心円である限り、「お遊さま」と「慎之助」の物語は現実にあったことかどうかに関わらず、「わたし」に内包されるものであり、前田久徳もいうように、へ内側の円に住む人物へからへその外側の世界へが見えない限り、内側の人間が外側の人間の願望を察して動くはずもない。内側の人間に或る願望を反映させるのは外側の人間なのである。『春琴抄』では、それは「語り手」の推測として現れてくるが、『蘆刈』では「男」の話の中に、さらにいうなら「男」という存在そのものに含まれることになる。

結局、この同心円を外から眺めるとき、何処から見たとしても「わたし」を通さずに「お遊さま」を見ることは出来ず、「お遊さま」の物語が「わたし」に内包されるものである以上、どこから眺めようと、「お遊さま」の物語の外にいる人間が「お遊さま」の物語を受容するには、「わたし」の視点に立つ以外ないのである。

様々な問題になっている「男」の個性であるが、「男」が「わたし」の円内にある限り、はじめから「男」には個性など存在しないのである。「男」が「わたし」から見られている（あるいは受け取られている）限り、「わたし」の判断において「男」の存在に対し揺れが生じるのは当然のことであり、例えば「男」が自分は「おしず」の子であるとは度々繰り返すが、それが「わたし」の信じられる根拠のないものである限り、「わたし」が「男」に対してある定まった個性を与えられないのである。同様に、外から「わたし」の目を通して物語を見ている私たちも「男」に

対してある一つのかたちを附することは不可能である。逆に考えれば「わたし」は「男」に対して様々な可能性を与えうる存在であり、そこに己の願望を投影できる立場にあるが、その願望は積極的に語られることなく、無意識のうちに表出する。それ故「男」はその部分で多義性を獲得しえているのであるが、「男」が「わたし」の認識から脱しきれない限り、「男」に対し「わたし」の語られない或る一つの願望の投影を見ることが可能である。

冒頭で『蘆刈』は作家の〈夢〉が形になったものだと言った。そして、その〈夢〉の結晶点とは「お遊さま」以外にありえない。つまり、この場合においてのみ限りなく作者に近い「わたし」の〈夢〉が、円の中心にある「お遊さま」に色濃く反映しているのである。先に「男」が語る「お遊さま」と微妙なズレが生じるとした理由がここにある。「男」の視点から見れば「お遊さま」という存在は「慎之助」から見られる「お遊さま」と大差ないが、「わたし」の視点に包括されている物語の中心にある「お遊さま」は、「わたし」の願望が「男」を通して反映されている分、「男」の語るそれとは微妙に異なってくるのである。

「お遊さま」が「男」の口から語られている限り、「わたし」は「お遊さま」に直接願望を投影することはできない。そして、「男」が「お遊さま」に対してはつきりと自分の願望を表すことがない限り、そこに母性思慕などを読み取ることは不可能である。確かに「男」の願望を読み取ることも重要ではあるが、それは「男」の個性が明確であってこそ可能なのである。だから、「男」が「わたし」にしか認知されない以上、「男」は「わたし」の願望を背負って初めて存在できるのである。直接「お遊さま」に関わることでできない「わたし」の願望を、直接「お遊さま」と関わった可能性のある「男」が背負い、「お遊さま」を語ることによって、「男」は存在し、また「わたし」は「お遊さま」と初めてつながることができるのである。

言い方をかえれば、「男」は「わたし」と「お遊さま」との間の相対的な関係の中で存在するのであり、最終的に、

仮に「お遊さま」の世界が実在したと措定して、「わたし」の世界と「お遊さま」の世界との均衡が破綻したときに、その世界をつないでいた「男」が消えてしまうのはそれ故なのである。

その「男」と「わたし」と「お遊さま」との関係を、本文に沿って詳しく考えてみる。

## 二

実際の谷崎の年齢に則して考えれば、「わたし」は数えて四十七歳ということになる。しかし、必ずしも作中人物と作家が同一であるとは限らないから、ここでは五十前後の中年の男と解しておけば十分であろう。

中年の「わたし」を水無瀬の宮に誘う最も根源的な引力になったのは、後鳥羽院の歌であった。

へわたしは院のこの御歌がすきであつた〜という「わたし」の意識に、この歌の根底にあるものが強く想起されていることは確かである。続いて「わたし」は歌について次のように述懐する。

《この御うたを読むと、みなせがわの川上をみわたしたけしきのさまがあわれにもまたあたたかみのあるなつかしいもののようにうかんでくる。》

しかし、「わたし」はいまだその土地を訪れたことがない。

《見わたせば山もとかすむみなせ川

ゆふべは秋となにおもひけむ》

という後鳥羽院の歌は春の歌であるが、この歌を読んで「わたし」が想起するへあわれ〜でへあたたかみのあるなつかしい風景というのはもちろん実景ではなく、また後に訪れて見る秋の景色でもない、抽象的な春の景色として「わたし」の脳裏には浮かんでいるのである。



ここで「わたし」がへなつかしいもののように感じているのは春という抽象的な景色であり、「わたし」がその歌にもっともへこころをひかれてゐるのは、「わたし」が強くその歌の根底にあるものを求めているからに他ならない。そして、現時点で「わたし」が迎えている季節は秋であり、それ故に過ぎ去った春がへなつかしいものに感じられるという構図になっているのであるが、中年の「わたし」がそう感じている春という季節は単なる季節ではなく永遠に失われた春なのである。

以下、そのことについて「わたし」が「男」に語る部分を引用する。

《若い時分には一年じゅうで春がいちばん好きでしたけれどもいまのわたしには春よりも秋のくるのが待たれます、人間はとしをとるにつれて、一種のあきらめ、自然の理法にしたがつて滅んでゆくのをたのしむといった風な心境がひらけてきて、しずかな、平均のとれた生活を欲するようになるのですね、ですから花やかなけしきを眺めるよりも淋しい風物に接する方が慰められ現実の逸楽をむさぼるかわりに過去の逸楽の思い出にふけるのがちょうど相応するようになるのではありますまいか、つまり、往時をしたう心持は若い人には現在と何のかんけいもない空想にすぎませんけれども老人にとつてはそれ以外に現在を生きてゆくみちがないわけです。》

「わたし」にとつてへなつかしい春とはへ過去の逸楽であつて、それを思い出すことが単なるへ空想ではなくへ生きてゆくみちなのである。

つまり、「わたし」を水無瀬の宮に誘う原動力となつた院の歌に「わたし」がみているものはへ過去へのへなつかしいへ逸楽であつて、それは「わたし」にとつて永遠に失われた春という生命力に満ちたものということになる。だからへおんなこどもをさそうような場所がらでもないのは当然のことであろう。それは「わたし」と同じ年代の男だけが求めるものである。

「わたし」が水無瀬の宮に向かうのはそういった求心力が強く働くからなのであるが、それが〈過去〉のものである以上、現実の秋の風景にそれがあるはずもなく、その現実の風景の向こうに立ちあらわれてくる幻影を求めて「わたし」は彷徨うことになる。と同時に「わたし」が院の歌に惹かれて水無瀬の宮に行くことを決めたときから、「わたし」は〈過去の逸楽〉に向かって時間の溯行を始めることになる。

水無瀬の宮に着くまでに「わたし」は道程にある土地土地にあわせ、過去の出来事に思いをはせる。

一つずつ拾い上げてみると、まず戦国時代の武将荒木村重と池田勝入斎、次に忠臣蔵、最後に『大鏡』から菅原道真を思い、そして宮への道行のしめくりはへわたしはそんなことをかんがえながら旧幕の世の空気がくらしい底のかげにただよっているような家作りを一軒々々のぞいてあるいた。の一文で終わる。

ここで挙げられているものは、すべて滅びゆく運命にあったものを示している。煩瑣ではあるが一応一つずつ見ていくことにする。

荒木村重、池田勝入斎ともに戦国時代に活躍し、織田信長に従った武将である。荒木村重は信長に従い摂津を支配するが、後に背き、池田勝入斎によって追われることになる。その池田も小牧・長久手の戦で家康によって滅ぼされる。池田によっておわれた荒木は、その後剃髪し茶人として秀吉にまで仕えることになる。荒木村重を追った池田勝入斎は、後の権力者によって滅ぼされることになるが、茶人となった荒木村重は文化人として生き残ることになる。このことは何かを暗示しているのではないだろうか。

次に挙げられた「仮名手本忠臣蔵」の五段目も、この段が元となって後に勘平が腹切に及ぶことを考えあわせれば、滅ぶものとしてあった運命の影が色濃い。

菅原道真にしても、時の権力者、藤原時平によって都を追われ太宰府で不遇のうちに死を迎えたことを考えれば、

滅びる運命にあったものということができるだろう。

そうした、時の権力によって運命を左右され滅んでいったものに、「わたし」はまさしくへ旧幕の世の空気がくらしい底のかげにただよっているような家作りを一軒々々のぞくような心境で対している。「わたし」がそういったものに心惹かれてるのは前に述べた通りである。そういったへ自然の理法にしたがつて滅んでゆくものをへたのしむといった風な心境なのである。

そういう思いを抱きながら水無瀬の宮に来た「わたし」の目前に、果たしてそれは望んだとおりに現れたであろうか。

《宮居のあとはみなせ川であろうとおもわれる川にかかっている橋をこえてそれからまたすこし行ったあたりの街道からひだりへ折れたところにあつた。承久の乱にひとしくふしあわせな運命におあいなされた後鳥羽、土御門、順徳の三帝を祭神として、いまはそこに官幣中社が建っているのだが、やしろのたてもものや境内の風致などはりっぱな神社仏閣に富むこの地方としてはべつにとりたててしるすほどでもない。ただまえに挙げた「増かがに」のものがたりをあたまにおいてかまぐらの初期ごろにここで当年の大宮人たちが四季おりおりの遊宴をもよおしたあとかとおもうと一木一石にもそぞろにこころがうごかされる。わたしは路傍にこしかけて一ぷくすつてからひろくもあらぬ境内をなんということもなく往つたり来たりした。》

繰り返すが「わたし」が見ようとしているのは眼前にある風景ではない。前田久徳の論によれば、

《へわたし》の眼は、決して眼前の風景そのものを見ようとせず、その背後に院がへこの御殿でおすごしになつた花やかな御遊のかずかずを透かし見る。「増鏡」の外に「大鏡」「信長記」などの一節をも重ねながら、へわたし》の眼はこの地を舞台に展開され、時間の彼方に消えて行った歴史の一齣を幻視し、それを懐かしむのであ

る。<sup>(8)</sup>  
 》

ということになる。

「わたし」がみているのはへやしろのたてものや境内の風致などではなく、へ『増かがみ』によって想起されるへ四季おりおりの遊宴」というへ過去の逸楽」が反映されるへ一木一石」である。そして、ここまで積み重ねてきた「大鏡」や「信長記」などによって想起された幻想が、ここにきてへ四季おりおりの遊宴」に重ねられる。それは華やかなへ過去の逸楽」ではあるが、それまでの幻想の中を通ってきた「わたし」には、それはそれらの幻想と同じように滅びゆく運命にあり、滅びたものである。そして水無瀬の宮に何かを求めてきた「わたし」の求めるべきものはそこにはなく、それ故に「わたし」はへひろくもあらぬ境内をなんということもなく往ったり来たりして彷徨うことになる。

その状態に陥った「わたし」が見つけた一本道はへ水」であった。「わたし」は「増鏡」の記述より水無瀬の宮に池のあったのに心づき、そのへ池の水がやがて川の方に連絡していたのではないかと想像」する。後鳥羽院の歌に揺り動かされて水無瀬の宮までやってきた「わたし」の物語はへ水」の流れに乗って急速に動きだす。

へ水」に誘われるままに水無瀬川の堤の上にあがった「わたし」は、そこでようやく院の歌に抱いていたような風景に出会う。

へわたしはやしろの境内を出るとかいどうの裏側を小径づたいにふたたびみなせ川の川のほとりへ引き返して堤の上にあがってみた。川上の方の山のすがた、水のながめは、七百年の月日のあいだに幾分かちがって来たであろうがそれでも院の御うたを拝してひそかに胸にえがいていたものといま眼前にみる風光とはおおよそ似たり寄ったりであった。わたしはだいたいこういう景のところであろうとつねから考えていたのである。それは峨々た

る峭壁があつたり岩を・む奔湍があつたりするいわゆる奇勝とか絶景とかの称にあたいる山水ではない。なだらかな丘と、おだやかな流れと、それらのものを一層やんわりばやけさせている夕もやと、つまり、いかにも大和絵にありそうな温雅で平和な眺望なのである。なべて自然の風物というものは見る人のところどころであるからこんな所は一顧のねうちもないように感ずる者もあるであらう。けれどもわたしは雄大でも奇抜でもないこういう凡山凡水に対する方がかえって甘い空想に誘われていつまでもそこに立ちつくしていたいような氣持にさせられる。こういうけしきは眼をおどろかしたり魂を奪つたりしない代りに人なつツこいほほえみをうかべて旅人を迎え入れようとする。ちよつと見ただけではなんでもないが長く立ち止まっているとあたたかい慈母のふところに抱かれたようなやさしい情愛にほだされる。殊にうらさびしいゆうぐれは遠くから手まねきしているようなあの川上の薄靄の中へ吸い込まれてゆきたくなる。》

院が見たであろう景色を眼前にして「わたし」はへひそかに胸にえがいていたものとへおおよそ似たり寄つたりへだつたと述懐する。

ここで一つの逆転が生じる。「わたし」はここまでの道行で折々目にふれた実景から、様々な幻想を喚起させられてきたのだが、最終的な目的だった院の歌に詠まれた風景の前に立った時、「わたし」が思い描いていた景色に実景が一致するのである。この逆転の意味は大きい。それまで実景の向こうに立ちあらわれていた「わたし」が望み求める幻は、俄に現実味を帯びて「わたし」の眼前に迫ってくるのである。しかし、院の歌に詠まれた景色と、「わたし」が眼前にしている景色には、春と秋という絶対的な相違がある。その景色が「わたし」がへ胸にえがいていたものと一致するためには時間の飛躍が必要となる。更に言うならば、「わたし」は「わたし」の真実にむかつて現実からわずかに浮遊するのである。へ見る人のところどころへだという「わたし」自身、それを意識している。

そして「わたし」が抱きつづけていた幻は、ここにいたって初めてへ慈母へのイメージとぶつかることになる。この水無瀬川の風景に母性的なイメージが重ねられているということは、今までに論じられてきた通りである。この風景に「わたし」がへあたたかい慈母のふところに抱かれたようなやさしい情愛にほだされるイメージを持つことで、一つのイメージの連鎖が出来上がる。院の歌から「わたし」が抱き求めて辿ってきたものをつなげてみると次のようになる。

院の歌——春の景色——四季おりおりの遊宴——水——母

そして、これらのものに通底しているものは、何者かによって滅ぼされ永遠に失われてしまったへ過去の逸楽といった性質である。水無瀬の宮までの道行で積み重ねられたイメージは、このことを強く印象づけるためのものだったのである。

院の歌から喚起されて、「わたし」が辿りついたのは「母」のイメージに満ちた風景だった。その風景は現実の風景からわずかに浮遊した、「わたし」の潜在していた願望が投影された景色なのである。そして「わたし」は徐々にその幻に浸食されはじめる。へ遠くから手まねきしているようなその景色の中へへ吸い込まれてゆきたくなくなるという願望。それは「わたし」の内面への潜行の始まりに他ならない。

「わたし」の第一の目的はこうして果たされた。目的が果たされた時、「わたし」の中に潜在していた「母」という幻が徐々に「わたし」の意識と無意識との境目に流入してくる。しかし、「わたし」にそれが自覚されることはない。「わたし」はその状態のまま第二の目的に向かって再び彷徨いはじめる。「わたし」は「母」のイメージをぼんやりと抱いたままへ月を追うことになる。

## 三

十五夜の月を見るという第二の目的は、「わたし」の意識されない部分で、当初の目的であった水無瀬の宮探訪よりも重要性を帯び、俄に物語を支配しはじめる。「わたし」をここまで導いてきたへ水とへ月が物語に強い影響を与えはじめるのである。

作家的側面に立ち返って考えてみるとへ水とへ月というイメージは、おそらく谷崎にとって「母」へとつながる原初的なものである。『母を恋ふる記』においてそれは如実にあらわれている。

始終へ夢によって綴られているこの作品は、谷崎の持つ根源的なイメージに支えられた作品と考えるも差し支えないだろう。作品の中ではへ月がへ海への面に出ることとへ私は長いへ洞穴のような狭い所からひろびろした所へ出て「母」に逢う道が開かれる。そして、そこではへ月に照される程の者は、悉く死んでいてへ私だけが生きているのである。

このへ月はただ単に「母」を表しているだけではない。一般的に「母」の持つイメージとは生命力に満ちて、何かを守り育てるといったものである。しかし谷崎の持つへ月に重ねられた「母」のイメージは、「私」だけを生かす存在なのである。「母」は唯一人「私」だけの「母」なのであって、「私」も「母」にとって唯一人の生命なのである。「私」と「母」の一对一の絶対的な関係は、「母」が「私」の「母」である限り壊れることはない。もつといえ「私」の頭の中に「私」の「母」が存在するかぎり、「私」と「母」という一对一の関係は絶対的に保持されるのである。

同じことが『蘆刈』においてもいえるだろう。

「わたし」はへ月を追い求めている。水無瀬川において院の歌に触発されて抱いた「わたし」の「母」のイメージは、この後もずっと「わたし」の意識に上ることはない。しかし、へ月を追い求めることで「わたし」は無意識のうちに「母」を求める行動をとっていることになるのである。無意識のうちに行動をとるからこそ「わたし」は「わたし」の中に潜在する「母」の幻影に徐々に囚われていくことになる。そして、その世界に「わたし」以外は存在しえない。以下、その過程を本文にそってみていく。

《渡船場までの路は聞いたよりは遠い感じがしたけれども、辿りついてみると、なるほど川のむこうに洲がある。その洲の川下の方の端はつい眼の前で終っているのが分るのであるが、川上の方は渺茫としたうすあかりの果てに没して何処までもつづいているように見える。ひよっとするとこの洲は大江の中に孤立している島ではなくてここで桂川が淀の本流に合している剣先なのではないか。》

「わたし」はへ月を見るために、後にこのへ洲のへ剣先に座ることになる。野口武彦はこの風景に対し、へ放恣に両脚をひらいて横たわる水の女体を幻想させる地理的エロティシズムの感覚<sup>(9)</sup>があると指摘する。

無意識下に「母」のイメージを抱いた「わたし」がへ女体をイメージさせるへ洲のへ剣先へ向かうとき、「わたし」は幼児化の路を辿ることになる。三島由紀夫の言葉を借りれば、へ母のエロスの顕現は、意識的な欲望の対象としてではなく、無意識の、未分化の、未知へのあこがれという形でとらえられるので、そのとき主体は子供でなく<sup>(10)</sup>てはならないのである。つまり、「わたし」が「母」のイメージを無意識下に潜在させながらへ女体を幻想させる景色に出会った時、さらに無意識下にへ女体へのへ欲望を抱くことになり、「わたし」は幼児へと退行していくのである。そしてその退行が最終的に行き着くところは「母胎内」でしかありえない。

その根拠として、「わたし」の無意識の幼児の行動を本文から拾ってみる。



《河原の砂利に腰をおろして待っているとはるかな向うぎしに灯のちらちらしている橋本の町から船がその洲へ漕ぎ寄せる、と、客は船を乗り捨てて、洲を横ぎつて、こちら側の船の着いている汀まで歩いて来る。思えば久しく渡しぶねというものに乗ったことはなかったが子供の時分におぼえのある山谷、竹屋、二子、矢口などの渡しにくらべても……（以下略）》

「わたし」はへ渡しぶねを見てへ子供の時分への記憶を呼び覚まされ、その記憶のへ子供の時分へのことを確かめるかのようにそのへ渡しぶねに乗ってへ洲へ向かう。そうしてへ洲へ降り立った「わたし」はへ露にしめつた雑草の中を踏みしだきながらひとりでその洲の剣先の方へ歩いて行つて蘆の生えている汀のあたりにうずくまつたのである。

へ汀のあたりにうずくまつた「わたし」の姿は三田村雅子の言うようにへ嬰兒の姿勢であるし、最後に消えてしまうへ汀のあたりへにへ生えているへ蘆の光景はまさしくへ母の秘所のイメージであろう。<sup>(1)</sup>へ月を追つてきた「わたし」は、ここで完全に「母」のイメージ、「母」への幻想の中に埋没することになる。へ汀にみたへ蘆とは、「わたし」が無意識下に抱き続けてきた「母」への幻想が現れたものである。そしてへ水辺に生えるへ蘆は、「母」へと続く一つの糸口なのである。

さらに「わたし」は「母」を求める無意識の行動をとる。

《わたしは提げてきた正宗の鑢を口につけて喇叭飲みしながら……（以下略）》

《わたしは、まだいくらか残っていた酒に未練をおぼえて一口飲んで書き一口飲んで書きしたが最後の雫をしぼってしまうと鑢を川面へほうりなげた。》

《正宗の鑢に直接口をつけてへ喇叭飲みしている姿は、そのまま乳房から母乳を飲む嬰兒の姿を暗示してはい

ないだろうか。そしてその飲んでいた鑊を投げることで重要な契機となって、蘆の間から「男」が現れる。鑊を投げることによって「わたし」の目の前の川面には波紋が広がる。それはなにより「わたし」が通るべき「母胎内」への路が開けたことを意味しているのではないか。そして「わたし」がそこを通って「母胎内」つまり自分の出生以前の世界へ入ったからこそ「男」が現れたのではないだろうか。「母胎内」の世界とは、いつてみれば自由に時間と空間を超えることのできる世界である。そういった必須条件の中で「男」は現れることができたのだと考えられるのではないか。

それを解く糸口は、「わたし」がその「母胎内」への回帰の直前に幻視しようとしていたのが「遊女」であるというところにあるかもしれない。なぜなら「遊女」を最後に、「わたし」が院の歌から想起し幻視してきた意識的無意識的な幻影の連鎖は次のように完成するからである。

つまり、院の歌——春の景色——四季おりおりの遊宴——水——母——月——遊女、である。

この幻想の連鎖が、そのまま「お遊さま」の世界に反映されるということは詳しく述べる必要もないだろう。吉野の花見も十五夜の月見も、四季おりおりの遊宴も、かつて後鳥羽院がそうであったであろうはなやかなありさまも、すべて「お遊さま」に投影されるのである。しかし、ただ一つ「母」のイメージだけは「お遊さま」に投影されないのである。その証拠に、「男」が語る物語において母性的なものは実はすべて排除されているのである。

《しかし彌川家の方でもさいしよは噂をとりあげもいたしませなんだが一が亡くなりましたときに母親の注意が足らなんだという批難がおこってまいりましたのはそれはもうなんといわれましてもお遊さんのおちどなのでござりまして……（以下略）》

「お遊さま」には子供を守り育てるという「母」的なものが欠落している。そして「慎之助」に「お遊さま」の乳

を飲ませる部分である。

《しかしあるとき吉野へ花見にまいりましたせつに晩にやどやへつきましてからお遊さんが乳が張ってきたといっておしず乳をすわせたことがござりました。そのとき父が見ておりまして上手にすうといってお笑いしたらわたしは姉さんの乳をすうのは馴れています。姉さんは一さんを生んだときから子供にはばあやの乳があるので静さん吸っておくれといっておおり私に乳をすわせていました……（以下略）》

一見、母性を象徴しているような場面ではあるが、子供のために授けられない母乳のどこに母性的なものがあるだろうか。確かにそれは受動的に幻想を抱かせはするが、それ本来の目的からは大きく外れたところにある。「お遊さま」には母性的な幻影はすべて捨象されているのである。

「母」を追ってきた「わたし」が、「男」の語る「お遊さま」の物語に耳を傾けると、その物語からは「母」なるものがすべて排除されることになる。「わたし」が求めてきたものは最終的に「お遊さま」に結晶されるのであるが、そこに投影されるはずの「わたし」の無意識下にあった「母」に対する願望は「男」によって語られることはないのである。

ここに「男」の正体を解く鍵がある。

「わたし」が洲に辿り着いたときに意識的に幻視しようとしていたのは「遊女」についてであった。

《おのれを生身の普賢になぞらえまたあるときは貴い上人にさえ礼拝されたという女どものすがたをふたたびこの流れのうえにしばしうたかたの結ばれるが如く浮かべることが出来ないであろうか。》

無意識下において「母」の幻を追求めていた「わたし」が洲に辿り着いたときに現出した（蘆）の幻は「わたし」の無意識がつくりだしたものである。その幻影によって導かれて「わたし」は「母胎内」へと回帰し、自分の出生以

前の世界へと入り込む。その世界は時間と空間を超えるが、同じように「わたし」の意識的な願望が作りだした世界がそれに対峙するように現出するのである。だから「わたし」の無意識的な願望は、「わたし」の世界の方に保持され、「わたし」が意識的に抱いていた願望は「わたし」の出生以前の世界における別の世界の、もう一人の「わたし」に受け継がれる。つまり「男」は「わたし」の意識的な願望を受け継いだ、もう一人の「わたし」なのである。「わたし」の魂の視座はふたつに分離することによって、ふたつの背反する幻影をつくりだし、そしてまた一つに収斂することが可能になったのである。「わたし」の意識と無意識が作りだした二つの世界、一つは「遊女」を根底にしたもの、一つは「母」的なものに彩られた世界。その相容れない二つの世界が、川に挟まれた洲で向かいあっているのである。そして、この二つの幻想は「わたし」にとって真実に他ならない。

「わたし」が意識的に作りだした「遊女」の世界を物語る「男」。それは「わたし」のもう一つの願望を反映した存在でありもう一人の「わたし」に違いないが、その世界においての「男」を明確に位置づける必要がある。

「男」はへわたくしはおしずの生んだ子であることを繰り返すが、同時に「男」はその可能性も自分で否定している。

《父はお遊さんとそんなふうにして別れましてからながいあいだの苦労をおもいまたその人の妹だといふところにいいしれぬあわれをもよおしましておしずとちぎりをむすびましたのでござります。》

しかし「慎之助」はその後も「男」をつれて十五夜の晩に「お遊さま」を垣間見に行くのである。明らかにこの二つの行動は矛盾する。「お遊さま」の美しさは「慎之助」の視線と心の内に成り立つのであって、それが一途であればあるほど「お遊さま」は無上の存在へと昇華していく。それが物語の最後に来て破綻すれば、「お遊さま」の美しさは地に落ちるしかない。「お遊さま」の美は「慎之助」の信念に裏打ちされてこそ存在するのである。「男」が

「おしず」の子であるはずはない。「男」は唯一「お遊さま」の美を語りうる存在「慎之助」その人以外にありえない。

「慎之助」は時間と空間を超えて、その美を語りうる存在になることが必要だった。それは「わたし」が夢見た失われたものへの愛惜が作りだした必然だったのである。

「男」が消えた後、「わたし」の眼前にはへ月だけが残る。「男」は消えることにより、「慎之助」と「お遊さま」の物語を時間と闇の彼方へと押しやることになるが、「わたし」の中には「わたし」だけが描いた「お遊さま」が丁度へ月様の様に残るのである。それはもしかしたら「江口の遊女」かもしれないし、もつと以前のある「高貴な女性」であるかもしれない。そういった過去に必ず存在したであろう「お遊さま」の様な女性。それは「わたし」の確信をもって「わたし」の中に再生したのである。そして、その「お遊さま」という女性に「わたし」の無意識下に潜在する「母」への願望が投影されることで、「わたし」の中において「母」と「遊女」は統一することになる。

考えてみれば、「わたし」の冒頭からの探究は、「わたし」の内面、精神世界への降下だったのである。そして「わたし」が出生以前の世界に入り込んだ時に、「わたし」が抱いていた意識的な願望と、確実に過去に存在した「わたし」の抱く願望と同じ物語が合致したときに、「わたし」の眼前にそれは幻となってあらわれたのであろう。その現れた「男」は、「わたし」の分身であり、また「慎之助」であることに間違いはないが、もつと大きな視座で位置づけるならば、それは「男」という様々な意識の集合体であるといえるのかもしれない。「お遊さま」が永遠に一人の「女性」であるのと同様に……。

おわりに

谷崎が『吉野葛』以来、明確な意識を以て取り組もうとしていたのは「母」と「永遠女性」との統一であった。そしてその「美」の実現に必要なのは、三島が言うように「現実」の「変容」であって「あとに残る困難は、言葉と文体、芸術家のメティエ」だけであった。<sup>(12)</sup>

この作家は、その出発点からいち早く「彼岸」に浮遊する「美」の諸々が、己の頭の中、夢の中に存在することに気づいていた。言うなれば『蘆刈』という作品は、作家の創作過程にある内面の探究をそのままあらわしているのかもしれない。自分の内面を徐々に降りていって、最後に辿り着いたのが「お遊さま」の物語だったのだろう。

谷崎にとって「母」は絶対的に美しい女性である必要があったが、「美しい女性」は必ずしも「母」である必要はなかった。逆に「美しい女性」に「母」的なものが加わるのは邪魔っけなだけだった。それは松子夫人をめぐる一つの事を見ても明らかだろう。つまり「母」を通して「美しい女性」には出会えるが、谷崎にとって「美しい女性」はあくまでも一個の「女性」でしかなかったであろう。

『蘆刈』はそういった作家の内実をよく表していると思う。そういった「美」を実現するために、谷崎は『蘆刈』において見事に「現実」を「変容」させてみせたのだが、より高い次元での「言葉と文体、芸術家のメティエ」の完成は『少将滋幹の母』まで待たなければならない。それは『蘆刈』が拙なることを意味しない。より高い純度での「美」の結晶の構築なのである。

# 注

(1) 引用は「国文学」第三〇巻九号（昭和六十年九月／学燈社）に拠った。初出は本論にある通りである。

(2) 伊吹和子『われよりほかに——谷崎潤一郎 最後の十二年』（一九九四年二月／講談社）に『雪後庵夜話』の書き出しのこととして、へ最初は、今までの例に同じく、今度も題名がまだ確定していないということで、原稿用紙の前半七行ほどを

空け、本文から書き出すことになって、「我といふ」の歌も書かなかった。」とある。

- (3) 三瓶達司「谷崎の『芦刈』における能楽的構成」(『近代文学の典拠』所収／一九七四年二月／笠間書院)
  - (4) 秦恒平『谷崎潤一郎』(一九八九年一月／筑摩書房)
  - (5) 野口武彦『谷崎潤一郎論』(昭和四十八年八月／中央公論社)
  - (6) 千葉俊二「解説」(『吉野葛・蘆刈』(岩波文庫)一九九三年二月第一九刷／岩波書店)
  - (7) 前田久徳「物語の構造」(『国文学』第三四卷八号／平成元年七月)の図式を参考にした。
  - (8) 前田久徳『蘆刈』(「解釈と鑑賞」第五七卷二号／平成四年二月)
  - (9) (5)に同じ。
  - (10) 三島由紀夫「解説」(『豪華版日本文学全集12 谷崎潤一郎集』／昭和四十一年十月／河出書房新社)
  - (11) 三田村雅子「二股道の果て『吉野葛』の旅から『蘆刈』『夢の浮橋』へ」(『日本の文学』第三集／一九八八年五月／有精堂)
  - (12) 三島由紀夫「谷崎潤一郎論」(『私の遍歴時代』／昭和三十九年四月／講談社)
- ※ 本文は、『新書版谷崎潤一郎全集 第一九卷』(昭和三十三年一月三十日発行／中央公論社)に拠る。引用に際し、旧字体は適宜新字体に改めた。